

University of Groningen

Tussen Opus en Opera Dei. Over religieuze muziek

Vandermeersch, Patrick

Published in:
Kohélet

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:
1990

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):
Vandermeersch, P. (1990). Tussen Opus en Opera Dei. Over religieuze muziek. *Kohélet*.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

Patrick Vandermeersch
Tussen Opus en Opera Dei. Over religieuze muziek.

Vreemd, wat je plots kan storen. Op het einde van de Spaanse kronkelwegen hadden wij het imponerend bouwwerk van Torreciudad boven het stuwmeer zien verrijzen. De tempel van het Opus Dei, dat het huis Gods pretendeerde te zijn. Het had iets van de Mont Saint-Michel, maar het verschilde er grondig van. De indrukwekkende moderne bakstenen constructie was al te berekend op het gezochte effect. De met de punt naar beneden gerichte kegelvormige pilaren drukten je tegen de grond. Je besepte meteen dat je een nietig wezen was, maar dit besef kwam niet tot stand op de wijze van het "memento, homo, quia pulvis es", waardoor alle mensen gelijk worden. Het was een druk die je dwong te kruipen, zoals men kruipt aan de voeten van de macht. Waar het geweld van de architectuur tekort schoot, brachten menselijke verleidingspogingen aanvulling. Elegante, brede, Spaanse soetanes bewogen zich zwierig rond jeugdige heupen. In een hoekje luisterde een jongen, duidelijk op zijn ongemak maar toch als gehypnotiseerd, naar een al te vriendelijk pastoraal praatje.

Nieuwsgierig gemaakt door de pijl "misterios dolorosos" belandden wij, geleid door puntige ijzeren kettingen, in een grote, half duistere kelder, vol hoekjes met gefluister waar wellustige zielepijn met absoluties gezalfd werd. Het ongemak had zich ook van ons meester gemaakt, en wij fluisterden elkaar toe: "een religieuze trimplaats", en wij lachten omdat wij ons blijkbaar hadden laten verleiden om ook zelf gedempt te praten. En toen, toen klonk er in de verte gregoriaans. Eensklaps werd ik woedend.

Tussen bedwelming en verbeterheid

Gregoriaans is iets vreemds. Ogenschijnlijk bestaat het op de eerste plaats in een vrij ritme, dat zich langs de notenbalk met slechts vier lijnen slingert zonder andere pretentie dan tot meerdere eer en glorie van de tekst te dienen. Vooral wanneer je het solo zingt, lijkt die tekst inderdaad het belangrijkste te zijn. Je kan dan nog wel naar eigen zin het ritme wat versnellen of vertragen, je kan de noten met een plat streepje of "episema" verlengen of alleen die noten langer aanhouden die door een trillende krul of "quilisma" achterna worden gezeten. Maar veel meer vrijheid heb je niet om de tekst naar eigen hand te zetten. Verhalende stukken worden in het gregoriaans overigens meestal "recto tono" gezongen.

Bij de melodieën, die in koor worden gezongen, moet je jouw stem voegen bij die van de anderen. Het vrije ritme ten spijt moet je ervoor zorgen

dat je geen andere accenten legt dan die van de kunstmatige enige stem waarin je moet opgaan. Het overwegen van de tekst blijkt dan al gauw minder duidelijk dan eerst gedacht. Die tekst is er, ongetwijfeld. Er zijn weinig gregoriaanse gezangen die je als pure melodie kunt neuriën of fluiten. De noten blijven weliswaar aan de tekst kleven, maar die tekst bestaat uit flarden zinnen en uit hun context gerukte woorden. Die werden uit de bijbellezing van de dag geplukt maar gingen een eigen leven leiden. De tekst werd dan verder verknipt en met andere stukken gecombineerd, tot er een introïtus uit te voorschijn kwam, of een graduale, een responsorium, een antifoon "Ad magnificat". Het werd een groot borduursel waar de oorspronkelijke boodschap van de tekst terugweek voor de impliciete uitnodiging om op de golven van de tot één klank versmolten woorden toch privé te gaan associëren en fantaseren.

Het eigen karakter van het gregoriaans wordt meteen duidelijk wanneer men het stelt tegenover het protestantse liedboek. Daar heb je een duidelijk gestructureerde melodie, goed geconstrueerde strofen, een vaste maat. De melodie kan voor verschillende teksten dienen, maar de tekst waarvoor zij als voertuig fungeert, wordt door vastberaden stemmen plechtig neergezet als dé duidelijke boodschap van Gods woord. Hier zijn geen latente uitnodigingen tot het cultiveren van subjectieve associaties. Overtuigd, militant, rustig op God vertrouwend, wordt het gemeenschappelijke geloof neergezet. Er steekt iets groots in, en als katholiek kun je er ongemakkelijk van worden, zoals enkele jaren geleden te Parijs, toen bij de driehonderdste verjaardag van de herroeping van het edict van Nantes in koor werd gezongen: "Een vaste burcht is onze God".

En toch, die vaste burcht... "Gott mit uns" is terecht een zekerheid voor wie vervolgd wordt. De formule prijkt echter ook vaak op de lippen van de vervolgers. Is het "In God we trust" identiek op de Mont Saint-Michel, waar de vloed telkens weer op beukt, en in het boven het stuwmeer pralende Torreciudad? Dit geldt evenzeer voor wat als religieuze muziek doorgaat. Die kan evengoed de uitdrukking zijn van de rustige overtuiging in Gods hand geborgen te zijn als van de blinde drang om de andere naar eigen hand te zetten. Wat maakt het verschil? Is het de tekst, die door de muziek niet wordt gerelativeerd maar integendeel in zijn eenduidigheid met extra kracht wordt voorzien? Is het de muziek, die zo bedwelmend is dat het individu erin opgaat, zoals men in de roes opgaat, zonder nog verder te letten op wat er gezegd wordt?

Is de passie het summum?

De vraag of er zoiets als religieuze muziek bestaat, wordt wellicht het scherpst gesteld aan de hand van de "Passies". Beeld je even het "Erbarme dich" uit J.S. Bachs Mattheüs-passie in. Stel je daarbij voor dat het om een live-optreden gaat, liefst in een kerk met rieten stoelen die iets te laag zijn om te

zitten maar te hoog om te knielen, zodat je er eigenlijk in ouderwetse stijl aan moet hangen. Dat doe je bij een concert niet. Dus probeer je toch recht te zitten terwijl de biezen je dwars door je Calvin Klein heen je aan de menselijke conditie herinneren. Je bent eigenlijk al lang op dit "Erbarme dich" aan het wachten, na al die voorafgaande recitatieven. En dan zal het eindelijk komen. De hobo heeft reeds het thema aangekondigd, en de warme vrouwelijke alto-stem zal de fatidieke woorden met de muzikale wellust laden. Je sluit de ogen en je geniet. Een enkele keer schrik je op. Zonder dat je het goed beseft ben je eigenlijk aan het beamen: het is goed dat een mens sterft voor het volk.

Bedwelmd door de muziek heb je je gevoegd bij de schriftgeleerden en farizeeën. De passie van Christus is eigenlijk een opera geworden, een ex opere operatum, waarbij het individu Jezus van Nazareth van het pretorium naar de obscure achtergrond wordt weggeleid en plaats ruimt voor de parthenogenese van de subjectieve emotie. Bij Bach is het nog ingehouden, maar misschien verleidt het daarom des te meer. Maar is er het Stabat Mater van Rossini voor nodig alvorens wij beseffen hoe ver dit kan gaan? Daar dient de gekruisigde Christus bijna alleen maar als aanleiding opdat de moedermaagd zich ongeremd zou kunnen spiegelen in de zelf geproduceerde klank. Is het muzikale genot misschien van nature dit van een stelende ekster?

Dat de componist zelf het gevaar kan aanvoelen, blijkt uit het aangrijpende "Deus meus" uit de Lucas-passie van Krzysztof Penderecki. De steeds herhaalde Christusklacht weigert zich te laten meeslepen door het koor dat zich bij zijn stem wil voegen maar eigenlijk die éne stem wil opslorpen en reduceren tot een "fons salutis". Terwijl de knapenstemmen in hun schijnbare onschuld het "Domine" herhalen en het gehele koor met een luide schreeuw het "exaudi orationem meam" van de Christusfiguur poogt over te nemen, zet het individu Jezus van Nazareth in onveranderlijke toon zijn eigen "Deus meus" steeds opnieuw neer, slechts eenmaal maar tevergeefs tegen het koor optornend met een "clamabo". Het gevolg laat niet op zich wachten: "ecce turba".

Wat de passie zo delicaat maakt, is dat zij zo dicht bij de kern van het geloof komt dat zij het kan perverteren. Religie is overgave, maar geen blinde overgave, want die is meestal geen gave maar vraatzucht. Religie vergt afstand, niet alleen om de kritische geest te bewaren, maar ook om het mysterie als iets ongrijpbaars te behoeden. Dit maakt de muzikale vertolking van de religie zo delicaat. Het behoort tot de natuur van de muziek om de versmelting van het ene in het al te prediken. "Harmonie" is hier het sleutelwoord, maar het hier-en-nu van de harmonie is niet noodzakelijk de uitdrukking van de ware religie.

De tempelvoorhang en de opera

Wij raken hier aan het dubbelzinnige dat met het wezen van de muziek verbonden is. Op een uitnodigende, verleidende of dwingende wijze neemt de muziek je op in een groter geheel. Het ritme en de opbouw van de melodische structuur spelen hierbij een belangrijke rol. Bij het naderen van de disco voel je het harde beat-ritme dwars door vloer en muren heen alvorens je de andere tonen kunt onderscheiden. De dreun vordert je op zodra je in de ruimte binnentreedt, en hij laat je slechts progressief los als je al lang op weg naar huis bent. In andere gevallen zorgt de opbouw van het muziekstuk er zelf voor dat je geleidelijk wordt opgenomen in een depersonaliserende roes maar nadien opnieuw tot jezelf teruggebracht. Je kan je door Brahms' vierde symfonie veilig en beschaafd laten meeslepen omdat je op voorhand weet dat de partituur je op het einde terug zal plaatsen in de zetel van je sociale ik, dat zich overigens meteen met het applaus zal kunnen bevestigen.

De relatie tussen klank, tekst en context is evenzeer decisief voor de wijze waarop muziek je in de ban kan nemen. De lading die ritme en klank aan woorden kunnen geven, kan zo ondraaglijk worden dat er een speciale inkadering nodig is om het genietbaar te houden. De opera heeft dit bij uitstek begrepen. Je gaat er met een strikje om je hals en gezalfd met het vertrouwde parfum heen. Je weet wat er zal gebeuren, en je bereidt je voor op de beroemde basstem of de ouder wordende diva die de aria zal inzetten waarbij er tranen worden verwacht. Dat mag, want de opera is slechts opera, maar ook ten volle opera, zoals het zware rode gordijn je duidelijk maakt. Het voorhang scheurt hier niet, maar het wordt keurig bediend door machinisten die het net op tijd weer laten zakken zodat je in de foyer aan een glas champagne kunt gaan nippen.

De opera is de kunst van de emotionele overvloed omdat hij bij uitstek kunstmatig is. Kunst van de maat, of preciezer: kunst van de bewuste inperking. De ware gevoelens, die ons allemaal beroeren, worden vergroot ten tonele gevoerd. Meteen wordt echter duidelijk gesteld dat het toneel niet verward zal worden met het dagelijkse leven. Is er wel iemand die zich niet kan herkennen in Carmens "L'amour est enfant de Bohême, et n'a jamais connu de loi"? Dit neemt het feit niet weg dat je nadien naar je door de feiten geregeld liefdesleven teruggaat. Het rode fluweel van het gordijn is in de opera wel degelijk een doek dat valt. Het scheidt twee werelden, met al het geruststellende vandien. De op scène geplengde tranen verwekken wel andere tranen in de zaal, maar er is geen fusie tussen beide, en zelfs op het moment van de wederzijdse fascinatie fungeert de orkestbak als barrière. De dirigent herinnert eraan dat het om een libretto en een partituur gaat.

De afstand die in de opera structureel wordt ingebouwd, vraagt in het geval van de religieuze muziek om zorgvuldige bewaking. Wil zij uitdrukking zijn van een actuele religieuze betrokkenheid, dan mag deze muziek niet

functioneren volgens het model van de opera. Tenzij je religie opvat als een uitlaatklep, als een scène, moet religieuze muziek enerzijds iets vertolken van de aanwezigheid van de mysterieuze oergrond van het bestaan, een aanwezigheid die ook na het uitsterven van de laatste noot blijft. Religieuze muziek grijpt de mens direct aan zonder dat zij nood heeft aan de kunstmatige beveiliging door het toneel. Daardoor geeft zij ruimte aan de vrije loop van de emotie. In het bijzonder in het christendom, waar het geloof in het absolute verbonden wordt met het levensverhaal van een particuliere mens, is de religieuze muziek bij uitstek de Passie. Maar, anderzijds, religieuze muziek laat die passie toch niet overlopen in het dagelijkse leven. Zij laadt het "reële" van onze menselijke aspiraties en ambities niet op met die energie die ons vastberaden doet marcheren, want dan vergeten wij de schroom voor het goddelijke. Religieuze muziek moet een delicaat midden houden tussen de momentane roes van de opera en de verheerlijking van het menselijke, al te menselijke opus. Zij verdraagt het fluwelen gordijn niet dat een ruimte in tweeën splitst, maar zij ontspoort evenzeer wanneer zij probeert het tempelvoorhang te scheuren.

Dit maakt precies van de Passie een zo delicate vorm van religieuze muziek. Een Passie ontspoort gemakkelijk tot opera. De tekst is hier de redplank, niet in zijn momentane verbinding met de melodie, maar via de wijze waarop deze tekst ook in een andere context bij de toehoorder bekend is. De muzikale vertolking van zo'n centrale bijbeltekst als het passieverhaal krijgt zijn religieuze betekenis van het feit dat dezelfde tekst ook in andere omstandigheden wordt gelezen, bemediteerd en tot een stuk van het eigen zelf gemaakt. Een Passie blijft geen religieuze muziek wanneer de tekst voor het publiek dat ernaar luistert, vreemd is geworden.

Dit is wellicht de reden waarom het gregoriaans echte religieuze muziek is. Men kan er niet gemakkelijk een ideologische hymne van maken, en het is helemaal onmogelijk het naar de opera om te buigen. De wijze waarop de melodie aan de tekst kleeft, terwijl de tekst slechts herkenbaar is voor wie thuis is in de achterliggende leefwereld, laat er minder misbruik van toe. Wanneer je het systeem door hebt, zozeer dat je er vrij verder op kunt associëren, kun je er tegelijk de veiligheid van een gedeelde religie in aanvoelen, én de mogelijkheid om er je eigen gevoelens aan toe te vertrouwen. Het liturgische jaar, met zijn hybride mengsel van natuurcyclus en heilsgeschiedenis, maakt van die muziek de vertolking van het huis van de vader, met zijn vele woningen. Tweemaal per jaar draagt de priester zelfs een roze kazuifel, en er klinkt: "Gaudete", "Laetare" - be gay. Het is de meest tolerante muziek, waar het godsvertrouwen noch tot de ideologische dwang tot conformiteit wordt omgebogen, noch tot momentane spiegeling in de zelfbevredigende emotie. Wanneer schurken het toch wagen deze muziek te perverteren, en van het gregoriaans de marsmuziek van een gesloten horde pogen te maken, wordt je terecht kwaad. Zoals in Torreciudad.